

Marianne Kesting

Das lebendige Portrait

In Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) berichten drei Erzählungen von Künstlern, die an der Kunst sterben: der Maler Francesco Francia, „ein echter Märtyrer des Kunstenthusiasmus“¹, verfällt dem Tode, als er Raffaels „Heilige Cäcilia“ sieht und sich als Stümper fühlt; ein Maler, der eine Madonna nach dem Bilde seiner verstorbenen Frau gemalt hat, sein vollendetstes Gemälde, und nach einem halben Jahr stirbt (122); schließlich der Musiker Joseph Berglinger, der sein Meisterstück schafft, eine Passionsmusik, dann kränkelt und „in der Blüte seiner Jahre“ (103) dahingeht.

E.T.A. Hoffmann scheint diesen Gedanken aufgegriffen zu haben. Bei ihm geht die Tochter des Rats Krespel, Antonia, an ihrem Gesang zugrunde; in „Don Juan“ (1813) die Sängerin der Anna an ihrer Darstellung der Rolle. Das Meisterwerk, sogar das sich identifizierend interpretierende, kann sich nicht mit dem Leben verbünden, denn es ist nicht nur „höchste menschliche Vollendung“ (58), sondern selbst höheres Leben. Die Kunstwerke „sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe, sondern darum, daß man mit entgegen kommendem Herzen in sie hineingehe und in ihnen lebe und atme.“ (55)

Bei Wackenroder ist deutlich, daß das Kunstwerk selbst heilig ist (15), der Künstler Raffael regulär angebetet wird (Raffaels Bildnis aus den „Phantasien über Kunst“, 123–126) und „göttlich“ genannt (18), daß also Kunst Transzendentes vertritt und „so wenig als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluß des Lebens“ paßt (65). In dem gleichen Augenblick, da sich durch Aufklärung und französische Revolution die Religion und ihre kirchliche Etablierung selbst abgeschwächt hatten und gesellschaftlich auf dem Rückzuge befanden, verlagerte sich das Heilige und Göttliche auf

Die Seitenzahlen im laufenden Text beziehen sich grundsätzlich auf die in den Anmerkungen zuletzt genannten Angaben.

¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 21.

jene Kunst der Vergangenheit, die ihm einst gedient hatte; zugleich grenzte sie sich ab gegen die Herabwürdigung in den Jahrmärkten, „wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet.“ (64)

Die Oppositionsgeste ist jedoch bei Wackenroder weniger deutlich. In seinem wichtigen Buch „Romantik als Ungenügen an der Normalität“² hat L. Pikulik aufgeführt, welche Modalitäten der aufkommenden bürgerlichen Gesellschaft die Oppositionen hervorriefen und welche Aesthetica und Themen sie kompensieren sollten. Was die Kunst herabwürdigte, der Aufklärungsrationismus, das Mittelmaß des bürgerlich geregelten Lebens und des „Kaufmanns im Comptoir“³, das Vordringen von Maschine, Industrie und Naturwissenschaft, die Herabwürdigung der Natur zu industriellen Zwecken und damit ihre Entmythisierung, endlich die Auffassung von Kunst als Zerstreung und Unterhaltung, standen in befremdlichem Gegensatz zu der historischen Repräsentationsfunktion im Dienst von Adel und Kirche, die, unberührt von menschlichen Unzulänglichkeiten und sozialen Desastern, eine Idealisierung nicht nur zugelassen, sondern befördert hatten. Der Künstler, nach dem einschneidendsten Umbruch der Geschichte dem freien Markt preisgegeben, selbst in den Duodezfürstentümern nicht mehr aufgehoben, gegen die noch E.T.A. Hoffmanns Kreisler polemisiert, war nicht mehr Repräsentant, ja, er ging in Opposition und erklärte den Philistern den Krieg, da vor allem sie das zunächst Greifbare für den Künstler in der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft waren.

Während sich die Intelligenz in Frankreich in einer Kette von sozialen Revolutionen verfing, ergab sich in Deutschland eine ästhetische Revolution, die sich, nach Pikulik, vor allem in Preußen und Berlin konzentrierte, weil Preußen schon in seinen städtebaulichen Maßnahmen den direkten Ausdruck rationalistischer Aufklärung darstellte, zugleich aber auch Kunstzentrum wurde.

Die sozialen Faktoren, wie einschneidend sie waren, erklären nicht ganz die Art der Opposition, und so ist man geneigt, was Pikulik nur am Rande behandelt, das Leid am Glaubensschwund, ins Zentrum der Betrachtung zu rücken, zumal das, was Pikulik als ästhetische Kompensation aufführt und als Opposition zum Nor-

² L. Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Realität*. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt a.M. 1979.

³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Werke in fünf Bänden*, Darmstadt 1968, Bd. I, S. 40; Bd. II, S. 152.

malen (Wahn, Traum, das Wunderbare und Wunderliche, die Preisung der Ferne und der Geschichte, die Verfremdung und das Interessante, das unruhige Wandern und Abweichen von der geraden Straße, das neue Sehen und Schauen, schließlich ästhetische Hybris und Emphasisierung des Kunstaktes selbst) hatte, neben durchaus realen Maßnahmen zur Diagnostizierung einer veränderten Wirklichkeit in der Großstadterfahrung, seinen sehr wesentlichen Untergrund in einer transzendentalen Sehnsucht, die nicht mehr generell zur Kirche ihre Zuflucht nahm, aber doch eigentlich nehmen wollte; die beträchtliche Anzahl von Konversionen zeugen davon, überhaupt die katholische Romantik.

Daß sich gerade zwischen Frankreich und Deutschland hier eine zeitliche Verschiebung ergab, daß gerade Deutschland in sehr viel stärkerem Maße als Frankreich eine ästhetische Revolution in Gang setzte mit allen Phänomenen, in die man in Frankreich seit Mitte des vorigen Jahrhunderts unter Rezeption der deutschen Romantik und des von dieser deutschen Romantik intim initiierten E. A. Poe mündete und damit die Ästhetik der Moderne schuf, erklärt sich gerade dadurch, daß Frankreich mit der Revolution und mit Eroberungsfeldzügen beschäftigt war, in Deutschland aber gerade unter dem Zeichen der Opposition gegen Napoleon sich die ästhetische Revolution subtilisieren konnte. Es erklärt, warum ausgerechnet vom industriell noch zurückgebliebenen Deutschland eine ästhetische Initiative ausging, die besonders seit den siebziger Jahren von Frankreich nach Deutschland wieder zurückflutete; es erklärt, warum gerade Deutschland mit der sogenannten romantischen Ästhetik und ihren Maßnahmen zum Ausgangspunkt der modernen Ästhetik werden konnte. Mit Baudelaire zu sprechen: „Qui dit romantisme dit art moderne.“⁴

Was Pikulik nur vereinzelt als „Kompensation des Ungenügens“ behandelt, die Polemik gegen die bürgerliche Ehe und die Frau als Medium jener Normalität⁵, der der Künstler gerade zu entinnen trachtete, die hybriden Allmachtsphantasien des Künstlers (280–290), der als „secundus Deus“⁶ Gott ersetzen mußte, die Emphasisierung des Kunstaktes selbst soll hier, anhand eines sowohl expo-

⁴ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 879.

⁵ L. Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*, a.a.O., S. 132–137, 173 f.

⁶ Über die Tradition dieses Begriffs: V. Rühner, *Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfungstum*, Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 63 Jg., 1. Halbband, München 1955, S. 248–291.

nierten wie zentralen Themas, dem des Portraits, erörtert werden, zumal sich gerade an der Meditation des Malaktes, der schriftstellerisch vermittelt wird, nicht nur das Zusammenwirken der Künste darstellt, sondern die Transposition ursprünglich religiöser Bedürfnisse sich am eklatantesten aufzeigen läßt. Zugleich hat dieses Thema den Vorzug, daß man an ihm den Staffellauf der Dichtung bis zur Jahrhundertwende, also in einem Geschichtsraum von über hundert Jahren über die Nationalliteraturen hinaus, verfolgen kann, wodurch gerade dieses Thema zu einem Diagnoseinstrument besonderer Art wird zu den Fragen: auf was antwortet welche künstlerische Maßnahme, welche Reflexionen ihrer Glorie und ihres Scheiterns gibt es, durch welche geschichtliche Veränderungen wurde das Thema obsolet? Neben dem übergreifenden Thema „Künstler in Opposition zum Bürger“ stellt sich überhaupt das Problem von Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Einbettung von Kunst in das schließlich industriell veränderte Leben.

Bereits bei Wackenroder, dessen Schriften Tieck als Ergebnis gemeinsamer Gespräche 1797 und 1814 herausgab, zeichnet sich neben der Initiierung einer Art Kunstreligion ihre Problematik ab. Mit dem Tod seiner zwei Maler und seines Musikers Berglinger deutet sich nicht nur die Unvereinbarkeit des künstlerischen Meisterwerks mit dem Leben an; das Versagen des Francesco Francia selbst ist tödlich. Ist er nicht zum höchsten Kunstakte fähig wie Raffael, steht er vor dem Nichts. Zudem wird ausgerechnet bei Wackenroder, und zwar in „Ein Brief Joseph Berglingers“ aus den „Phantasien über die Kunst“, die Kunst selbst in Frage gestellt:

„Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbst-eigenen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglaube; wir meinen in ihr die letztere, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der tätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben. Und ich Blöder achte dies Werk höher, als den Menschen selbst, den Gott gemacht hat.“⁷

Berglinger meditiert über die reine ästhetische Betrachtung einer leidenden Menschengruppe, die er als „ein lebendig gewordenes

⁷ Sämtliche Schriften, a.a.O., S. 176.

Werk seiner Phantasie“ sieht, und diagnostiziert es als „tödliches Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen“ sei (178). In dieser Selbstverdammung liegt vielmehr der unschuldige Keim sozialistischer Umwälzung, die, mit Heines „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (1844) (Caput I) zu sprechen, „hier auf Erden schon das Himmelreich errichten“ und den Himmel „den Engeln und den Spatzen“ überlassen wollte. Hier absolute Kunst – dort das Paradies auf Erden, in diesen Alternativen, die beide ihren religiösen Ursprung nicht verleugnen können, ist die Diskussion bis heute befangen.

Das „lebendige Portrait“, mit der einen Ausnahme von O. Wildes „Picture of Dorian Gray“ das Frauenportrait⁸, steht in der Tradition der Renaissance, wo es die Madonnendarstellung ersetzte. Nicht nur transponierten Maler wie Raffael das Gesicht ihrer Geliebten in das einer Madonnendarstellung, sondern es fand auch der umgekehrte Austausch statt und damit in der Tradition von Petrarcas Madonna Laura die Verherrlichung der Frau und, mit Leonardos „Mona Lisa“, dem vollendetsten Frauenportrait der Malereigeschichte, die Emphasisierung des Frauenportraits.

Die Bedeutung des Frauenportraits als literarisches Thema ist selbstverständlich der Literaturwissenschaft nicht entgangen, aber abgesehen von einer Reihe von Studien zu den einzelnen Werken und mehreren Arbeiten zu E.T.A. Hoffmann⁹ gibt es keine, die den

⁸ Selbstverständlich gibt es auch das sich belebende Männerportrait, aber es steht in anderen, durchweg dämonischen und teuflischen Zusammenhängen, z. B. in Nikolai Gogol „Das Portrait“ (1835, 2. Fass. 1842) und ist von bösem Einfluß auf die Protagonisten, so auch in Nathanael Hawthornes „Edward Randolph's Portrait“ (1838) oder das Portrait des Colonel Pyncheons in „The House of the Seven Gables“ (1851), das Generationen belastet. Außerdem gehört das sich belebende Ahnenportrait zum Bestandteil der „Gothic Novel“ (s. M. Bell, Hawthornes View of the Artist, New York, 1962, S. 80). Aus unserer Betrachtung ist ausgeklammert die sich unter dämonischen Umständen belebende Statue wie in Joseph von Eichendorffs „Marmorbild“ (1819) und, in seiner Nachfolge, Prosper Mérimées „Venus d'Ille“ (1837). Ein drittes Problem, das auf unser Thema zuführt, es aber doch nicht ganz umschließt, zeichnet sich in „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter“ (1801/1802) von Clemens Brentano ab. Dort kann die Statue der Mutter „die kalten engen Marmorfesseln nicht zersprengen“ (Werke. Studienausgabe, München 2/1973, S. 145), aber Violettes Denkmal-Statue belebt sich unter den Blicken des Dichters Maria (294); das gemalte Portrait der Mutter wünscht Godwi belebt und beschreibt es, als ob es lebe, schlägt jedoch den Vorhang vor das Bild: „Lebe wohl, Marie, wir wollen nicht vor dich treten, da wir deiner begehren müssen (...)“ (321).

⁹ J. D. Cronin, Die Gestalt der Geliebten in den poetischen Werken E.T.A. Hoffmanns, (Diss.) Bonn 1967; M. Frey, Der Künstler und sein Werk bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen

geschichtlichen Verlauf dieses Themas behandelte. Zur literarischen Tradition des Portraits gehört nicht nur die Madonna und schließlich die Muse, sondern die Tatsache, daß das Frauenportrait als Anreiz zu Liebe und Ehe sich nicht nur in Märchen findet, sondern auch realiter zwischen den Höfen ausgetauscht wurde. Ehen wurden geschlossen zwischen jungen Potentaten, die sich nie gesehen hatten, aufgrund des Austauschs von Portraits. Noch Prinz Tamino in Mozarts „Zauberflöte“ (1791) wird von der Königin der Nacht durch ein Portrait ihrer Tochter verführt, in das er sich, eine berühmte Arie singend, verliebt. Der Prinz in „Emilia Galotti“ (1772) möchte zunächst ihr Portrait besitzen, dann die Frau selbst.

Der andere Strang der Tradition, der zur Selbstermächtigung und Hybris des Künstlers führt, gründet sich im Pygmalion-¹⁰ und Prometheusmythos¹¹, der sich seit der Renaissance zunehmend belebte und der schließlich durch Rousseaus Einakter „Pygmalion“ (1770) einerseits, durch Goethes Prometheus-Gedicht (1774) andererseits aktualisiert wurde als auf den Künstler übertragener ursprünglich gotteigener Schaffensimpuls, dem er als „secundus Deus“ folgt. Der Selbstermächtigungsgeste des Künstlers ist bei Novalis und Friedrich Schlegel zugeordnet die Aufgabe, Religion zu ersetzen, den Mythos zu erschaffen und damit in der Kunst selbst eine geschichtlich verlorengegangene Repräsentationsfunktion subjektiv zu ersetzen.¹² Repräsentation aber kann nicht subjektiv ersetzt werden. Es bleibt also die Opposition zum „gemei-

Kunstauffassung, Bern 1970; P. v. Matt, Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns, Germanisch-Romanische Monatsschrift 1/1971, S. 395–412; B. Boie, L'homme et ses simulacres. Essay sur le romantisme allemand, Paris 1979; S. Asche, Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns, Königstein 1985; A. Waschinski, Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Bern/New York 1988, S. 58–92.

¹⁰ s. H. Dörrie, Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, Opladen 1974; A. Dinter, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur, Heidelberg 1979.

¹¹ M. Lebel, Le Mythe de Prométhée dans la littérature ancienne et dans la littérature contemporaine, Revue de l'Université Laval 16, 1961/62; H. Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979.

¹² Friedrich Schlegel, Rede über die Mythologie, in: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Schriften (Hrsg. W. Rasch), München 3/1971, S. 496–503; s.a. Verf., Aspekte des absoluten Buches bei Novalis und Mallarmé, Euphorien, 68. Jg., Heft 4 (1974), S. 420–436.

nen Fortfluß des Lebens“, mit Wackenroder zu sprechen, oder, in heutiger Terminologie, die Opposition zum gesellschaftlich formierten bürgerlichen Alltag unter den Aspekten zunehmender Bannalisierung und Industrialisierung dieses Alltags.

Im Werk E.T.A. Hoffmanns spielt das Frauenportrait eine zentrale Rolle.¹³ Es steht, wie ich in meinem Aufsatz „Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs ‚Chef-d’oeuvre inconnu‘“ nachweisen konnte¹⁴, im Zusammenhang von E.T.A. Hoffmanns oppositioneller Ästhetik, die den Rang des Kunstwerks mit seiner zunehmenden Realitätsabwendung höher einstuft, der Musik die höchste Idealität zumaß, aber schließlich, so in „Ritter Gluck“ (1809), „Des Veters Eckfenster“ (1822) und der „Kreisleriana“ (1810–14), das nicht realisierte Kunstwerk, das nur im Kopfe existiert und sich nicht einmal durch seine Aufschreibung „mit der Welt befreunde“¹⁵, hochstilisierte und damit Entscheidungen der unmittelbaren Moderne vorwegnahm. Der Rang, den gerade das nicht mehr aufgeschriebene Kunstwerk einnimmt, beruht auf einer transzendentalen Entscheidung und erinnert daran, daß der mittelalterliche Künstler „soli Deo gloria“ arbeitete, nicht für ein wie immer geartetes Publikum, daß an den gotischen Kathedralen ein kompliziertes Maß- und Figurenwerk angebracht wurde, das niemand sehen konnte, es sei denn, er wäre hineingeklettert; daß in der Musik der Niederländer in mehreren Stimmen mehrere einander interpretierende Texte und komplizierte Kontrapunktik übereinandergeblendet wurden, die dem Hörenden unverständlich waren und darum endlich zum Reformansatz des Trienter Konzils (1545–63) führten. Während es im Mittelalter wichtig war, daß Gott sah und hörte und die religiöse Repräsentationsfunktion dem Gläubigen genügte, ist das nicht mehr aufgeschriebene Kunstwerk bei E.T.A. Hoffmann nur noch dem Künstler selbst wahrnehmbar.

¹³ s. Anm. 9, außerdem L. Pikulik, a.a.O., S. 377–382. Die Arbeit von B. Boie konzentriert sich vor allem auf das Marionetten- und das Automatenproblem, das P. v. Matt, *Die Augen der Automaten* (Tübingen 1971) ebenfalls ins Auge faßt. In seinem Aufsatz „Die gemalte Geliebte“ macht P. v. Matt zum Schluß die Bemerkung, daß „an der Stelle des Bildes die zum Leben erweckten Puppen“ gesetzt werden (S. 412), sieht also zwischen Portrait und Automat einen Zusammenhang, der sich letztlich bei Villiers de l’Isle-Adam bestätigt.

¹⁴ Romanische Forschungen, Heft 2/3 1990, S. 163–185.

¹⁵ Werke, a.a.O., Bd. IV, S. 597 f.



E.T.A. Hoffmann: Erscheinung der Fantasie (um 1794)

Auch das Frauenportrait bei Hoffmann bildet nicht mehr ab, es stellt die Frau als höheres Ideal dar und ist daher mit Leben und Ehe unvereinbar.¹⁶ (II 74,471; III 555,591) Bekanntlich rekrutieren sich die Liebesbegegnungen der Protagonisten Hoffmanns aus Ahnung und Erinnerung: ein Idealbild, das schon im Protagonisten vorgeprägt lag, scheint sich zu realisieren, und die Enttäuschung, die dieses Idealbild in der Einbettung der Ehe zwangsläufig bereiten muß, ist ebenso vorgeprägt. Norbert Miller verweist auf ein Gemälde des achtzehnjährigen Hoffmann „Die Fantasie erscheint Hoffmann zum Troste“, worin sich der ganz unbeholfen gezeichnete Hoffmann vor der Erscheinung einer weiblichen Figur verneigt, die „halb Himmelskönigin, halb Schutzmantelmadonna“

¹⁶ s. a. Cronin, a.a.O., S. 30–70.

sich ihm zuneigt¹⁷, den rechten Arm nach ihm ausstreckt, in dem linken erweiterten Ärmel des Gewandes aber wiederum ein modisch formuliertes Frauenbild trägt. Diese Madonna ist, laut Titel, die Phantasie, deren religiöse Herleitung indes ganz offensichtlich ist.

Der Versuch, für Hoffmanns Eheauffassung, die er im übrigen mit Tieck und Eichendorff teilte¹⁸, biographische Gründe, etwa seine verfehlte Liebe zu Julia Marc, geltend zu machen, widerspricht den Darstellungen bei seinen Protagonisten. Dort fällt auf, daß es einerseits die Ehe als Happy End gibt – aber nur im Märchen [(„Der goldene Topf“ (1814), „Prinzessin Brambilla“ (1821), „Klein Zaches“ (1919), „Meister Floh“ (1822)], daß aber die Künstler-Protagonisten bei Hoffmann die Muse suchen, die ihnen selbst ähnelt und darum schon in ihnen vorformuliert ist, und zwar oft in Gestalt von Sängerinnen, die ja bekanntlich den Komponisten, der Hoffmann auch war, zu realisieren pflegen. Zum Zeichen, daß die Realisierung im Kunstwerk selbst mit dem Leben nicht vereinbar ist, sterben sie. Im Portrait wird die Muse, die im Innern des Künstlers selbst vorformuliert wird, zum Leben erweckt. Das ungeheuer Lebendige aber, das hier auf das Kunstwerk selbst übergeht, duldet nicht den ehelichen Besitz, da es „ewige Sehnsucht“ ist, die sich nur im Kunstwerk realisieren kann.¹⁹

Hoffmann trifft innerhalb seines Werkes mehrere Entscheidungen. In den „Elixieren des Teufels“ (1815/16) begeht der Maler Francesko, der die Heilige Rosalie als Venus malt, die sich ihm pygmalionhaft als Frau realisiert, einen Frevel, der endlich durch seinen letzten Nachfahren, den Mönch Medardus, gesühnt werden muß. Nicht nur stirbt das belebte Bild, das Francesko heiratet; der Mönch Medardus, dem dieses über Generationen vermittelte Portrait in Gestalt der Aurelie entgegentritt, wünscht Aurelie zu töten, und sein Doppelgänger Viktorin tötet sie endlich bei ihrem Übertritt ins Kloster. Im „Artushof“ (1816) verliebt sich der junge Traugott in ein Gemälde und jagt dem Urbild nach, findet es wieder als verheiratete Kriminalrätin Mathesius, mit der er nichts zu schaffen hat. Das Ideal ist in seinem Innern.

In der „Jesuiterkirche in G.“ (1817) hat ganz offenbar das Frauenportrait, das sich Berthold realisiert, ihn kunstunfähig ge-

¹⁷ Das Phantastische – Innensicht, Außensicht, Nachtstück und Märchen bei E.T.A. Hoffmann, in: R.A. Zondergeld (Hrsg.), Almanach der phantastischen Literatur. Phaicon 3, Frankfurt a.M. 1978, S. 32–56; hier: 33.

¹⁸ s. L. Pikulik, a.a.O., S. 133–136; s.a. C. Brentano, Godwi, a.a.O., S. 293.

¹⁹ Werke, a.a.O., III, S. 463.

macht, und er tötet die Frau, wird dennoch ein mittelmäßiger Künstler und tötet endlich sich selbst. Im „Sandmann“ (1817) ist Hoffmanns „Fantasie“ zum Wahn des Studenten Nathanael geworden, der seine vernünftige Braut Klara als Puppe verabscheut, sich in die Puppe Olimpia verliebt, in die er sich selbst projizieren kann, seine Braut aber töten will. Das autistische Moment dieser Liebe ist also von Hoffmann formuliert, hier als Bedrohung durch Wahnsinn, dem der Student Nathanael, der schließlich auch Dichter ist, erliegt, indem er sich zum Schluß der Erzählung selbst vom Turm stürzt.

In „Die Irrungen“ und „Die Geheimnisse“ (1820/21) finden wir die Parodie dieser Geschehnisse, und zwar in Gestalt nicht eines Künstlers, sondern des Dilettanten Baron Theodor von S., der seine höhere Abstammung aus griechischem Fürstengeschlecht dadurch gerechtfertigt sieht, daß das Ahnenportrait seiner Großmutter aus dem Rahmen getreten sei, um seine Mutter zu erziehen (IV, 132) – ein Gedanke, den noch Ionesco in seinem Drama „L'avenir est dans les oeufs“ (1957) wieder aufgriff. Das lebendige Portrait der Großmutter hat Baron Theodor auch seine fürstliche Abkunft offenbart. Die Erzählung zeigt, daß dies eine Phantasie des zerstreuten Barons war, dem dann auch noch, nach reichlichem Genuß von Champagner, eine „hohe herrliche Frauengestalt in dichte Schleier gehüllt“ erscheint (137), in der er die erwartete Geliebte wiederzuerkennen meint. Aber ähnelt diese Frauengestalt nicht der „Fantasie“-Zeichnung des 18jährigen Hoffmann? Und parodiert nicht in der Figur des Baron Theodor von S., der immerhin Hoffmanns Vornamen trägt, der Autor sich selbst, der schließlich auch noch namentlich auftritt und, ähnlich wie der Baron von S., phantastischen Abenteuern nachjagt, diesmal denen seiner Figur?

Der zwischen Tötung der im lebendigen Portrait realisierten Geliebten und Parodie gespannten Darstellung Hoffmanns liegt die sehr ernste Entscheidung zugrunde: wenn das alltägliche Leben die Realisierung des Ideals nicht erlaubt, (VIII, 541) muß Kunst sich realisieren, muß Kunst lebendig werden und eigentliches Leben sein.

Ganz klar fällt in Edgar Allan Poes „The Oval Portrait“ (1. Fass. 1842, 2. Fass. 1845), der Hoffmanns „Jesuitenkirche in G.“ rezipiert hatte²⁰, die Entscheidung zugunsten der Kunst. Hier stirbt die

²⁰ s. R. P. Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of E.A. Poe*, *Studies in Philology* III (1908), S. 1–105; hier: S. 70–102; H.A. Pochmann, *German Culture in America*, Madison Wisc. 1957, S. 402.

Frau am Malakt selbst; das Portrait ist lebendig. „This is indeed Life itself,“ ruft der Maler aus.²¹

Diese Story wird indes vermittelt durch ein Buch, in dem der Protagonist und Ich-Erzähler, der sich in ein zerfallenes Schloß nächtens geflüchtet hat, die Geschichte des Portraits erfährt. In der ersten Fassung von 1842, die „Life in Death“ betitelt war, nimmt der Ich-Erzähler Opium²², womit angedeutet wird, daß ihm die Lebendigkeit des Portraits und der Geschichte auch durch das Rauschgift so erscheinen kann. Schließlich haben wir in „Ligeia“ die Erzählung eines Opiumsüchtigen, der seine tote zweite Frau zu seiner ebenfalls gestorbenen geliebten ersten Frau wiedererweckt.²³

Daß Poe in der zweiten Fassung von „The Oval Portrait“ diese

²¹ The Complete Works of Edgar Allan Poe (Ed. Harrison) New York 2/1965, Bd. IV, S. 249. Die unüberbietbare Trivialisierung des Motivs gelang Friedrich Heibel in seinem Gedicht „Der Maler“ (1835):

„Ein Maler trat heran zu mir:
 „Ich male dir ihr Bild!“
 Ich führt' ihn alsobald zu ihr,
 Sie litt es freundlich-mild.
 Er malte unter Spiel und Scherz.
 Das süße Angesicht..
 Sie fühlte seltsamlichen Schmerz..
 Doch sagte sie es nicht.
 Er malte ihrer Wangen Roth..
 Des Auges Glanz zugleich..
 Da ward ihr Auge blind und todt.
 Und ihre Wange bleich.
 Und als sie ganz vollendet stand..
 Die liebliche Gestalt..
 Da griff ich nach des Mädchens Hand..
 Doch die war feucht und kalt.
 Der Maler sah mir schweigend zu..
 Dann rief er spöttisch drein:
 „Ich wünsch der Jungfrau gute Ruh..
 Sie wird gestorben sein.““

(Sämtliche Werke (Hrsg. R.M.Werner), Berlin 1904, Bd. VI, S. 175).

²² s. S. L. Gross, Poe's Revision of 'The Oval Portrait', Modern Language Notes, LXXXIV, Jan. 1959, S. 16–20; P.F. Quinn, The French Face of Edgar Poe, Carbondale III. 1957, S. 257 f.

²³ Der Titel „Life in Death“ enthält ebenfalls eine Anspielung auf die Opium-Sucht, und zwar auf die Gestalt „Life-in-Death“ in „The Rime of the Ancient Mariner“ (1798) von Samuel Taylor Coleridge, die, wie aus dem von Coleridge für sich selbst verfaßten „Epitaph“ hervorgeht, wiederum Opiumsucht verkörpert.

Opiummotivierung fortläßt, nimmt der Erzählung die zweite Vermittlung; sie wird, auch wenn sie durch ein Buch inspiriert ist, realer. Ein Satz aber aus der ersten Fassung deutet auf den geheimen Sinn der Erzählung. Nach dem Ausspruch des Malers „This is indeed Life itself“ fragt sich der Maler auf die tote Frau bezogen: „But is this indeed Death?“ und deutet damit auf die Unsterblichkeit hin, die für ihn das Portrait der toten Frau verleiht. Ästhetische Unsterblichkeit ist bei Poe generell nur erreichbar über den irdischen Tod.²⁴

E. A. Poe (1809–1849) und Nathanael Hawthorne (1804–1864) waren nicht nur Zeitgenossen, sondern Hawthorne wurde durch Poe, der ihn vielfach in seinen Werken erwähnt und seine Erzählensammlung „Twice-Told-Tales“ (1837, 1842) und „Mosses from the Old Manse“ (1846) rezensierte²⁵, unter den zeitgenössischen amerikanischen Autoren am höchsten eingeschätzt, ja, er wollte sogar mit ihm eine Zeitschrift gründen (XVII, 130), wenngleich er in seiner ersten Rezension der „Twice-Told-Tales“ (1842) bemerkte, daß Hawthorne Poes Erzählung „William Wilson“ plagiiert habe (XI, 112 f.).²⁶

Ein ähnliches Problem wie in Poes „Oval Portrait“ ergibt sich in Hawthornes Erzählung „The Birthmark“ (1842), worin es sich nicht um ein Portrait, aber um die Vervollkommnung des Gesichts seiner sehr schönen Frau handelt, von dem ihr Mann, der Wissenschaftler Aylmer, ein Muttermal in Gestalt einer Hand entfernt. In der Tat, das Muttermal schwindet unter der Einwirkung einer von ihm erfundenen Essenz, aber die Frau stirbt. Von Interesse an dieser Erzählung ist, daß Aylmer sich als Pygmalion fühlt: „(. . .) what will be my triumph when I shall have corrected what Nature left imperfect in her fairest work! Even Pygmalion, when his sculptured woman assumed life, felt not greater ecstasy than mine will be.“²⁷, die Koinzidenz zwischen wissenschaftlich-technischem

²⁴ s. J. J. Moldenhauer, *Murder as a Fine Art: Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision*, *Publications of the Modern Language Notes*, LXXXIV, Jan. 1959, S. 284–297, hier: S. 284 f., 292–294, 295 f.

²⁵ *The Complete Works*, a.a.O., Bd. XI, S. 104–113; Bd. XIII, S. 141–155.

²⁶ E. Alsen weist in „Poe's Theory of Hawthorne's Indebtedness of Tieck (Anglia Bd. 91 (1973), S. 342–356), diesen Plagiatsvorwurf zurück, da beide in Frage stehenden Erzählungen, Hawthornes „Howe's Maquerade“ und Poe's „William Wilson“, im gleichen Jahr gedruckt wurden, „William Wilson“ sogar später als Hawthornes Erzählung.

²⁷ *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne* Bd. X, Columbus, Ohio State University Press 1974, S. 41.

künstlerischem Bestreben sich also hier andeutet, die auch schon Hawthorne in „The Artist of the Beautiful“ (1849) behandelte.

Aylmer erfindet auch geheimnisvolle Lichtspielereien und einen wissenschaftlichen Vorgang, zu porträtieren durch den Einfall von Lichtstrahlen auf eine polierte Metallplatte²⁸ mit dem fatalen Ergebnis, daß das Gesicht seiner Frau nur verschwommen erscheint, das Muttermal aber um so eindringlicher sichtbar wird. In Hawthornes „The Prophetic Pictures“ (1837) handelt es sich um ein Portrait, und zwar um das Doppelportrait eines jungen Paares, das sie einem geheimnisvollen Maler anvertrauen, der „isolated from the mass of human kind (. . .) he did not possess kindly feelings; his heart was cold (. . .)“.²⁹ Er ist der absolute Künstler, der hinter die Oberfläche der Erscheinung blickt, zugleich: „So much of himself – of his imagination and all other powers – has been lavished on the study of Walter and Elinor, that he almost regarded them as creations of his own.“ (179) „Oh, glorious Art“, meditiert er, in sakraler Anrede der Kunst, die damals nur noch dem Gebet vorbehalten war:

„Thou art the image of the Creator's own. The innumerable form, that wander in nothingness, start into being at thy beck. The dead live again. Thou recallest them to their old scenes, and givest their gray shadows the lustre of a better life, at once earthly and immortal. Thou snatchest back to the fleeing moments of History. With thee, there is no Past; for, at thy touch, all that is great becomes forever present (. . .) Oh, potent Art! as thou bringest the faintly revealed Past to stand in that narrow strip of sunlight, which we call Now, canst thou summon the shrouded Future to meet her there? Have I not achieved it! Am I not thy Prophet?“ (179)

Zum Erschrecken des jungen Paares verändert sich ihr Bild; der Ausdruck der Frau wird immer melancholischer, der des Mannes immer leidenschaftlicher, und nachdem sie zunächst das Portrait täglich studiert haben, verbirgt die Frau es schließlich unter einem Seidenvorhang. Als der Maler eines Tages von langen Reisen zu-

²⁸ Louis Jacques Mandé Daguerre erfand 1837 die Daguerreotypie. Sein Verfahren wurde 1839 in der Pariser Akademie der Wissenschaften bekannt gegeben, und aller Vermutung nach hat Hawthorne davon durch Zeitungen erfahren. Hawthorne machte keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Techniker und Künstler und nennt den Daguerreotypisten Holgrave in „The House of the Seven Gables“ (1851) durchweg „the artist“. S. a. „The Artist of the Beautiful“ (1844), wo der sublime Techniker Owen Warland als Künstler erscheint, da er „unnütze“, aber schöne Dinge schafft.

²⁹ The Centenary Edition of the Works of Nathanael Hawthorne, a.a.O., Vol. IX, S. 178.

rückkehrt und sein Doppelportrait sehen will, stellt er fest, daß das Paar die Züge des Portraits realiter angenommen hat; Walter aber will seine Frau töten. Es bleibt bei Hawthorne undeutlich, ob die Liebe, die Elinor veranlaßte, dem Portraitieren trotz aller Warnung zuzustimmen, das Schicksal ausmachte oder nicht vielmehr der Maler selbst durch sein Portrait das Schicksal des Paares vorausahnte oder gar bestimmte.³⁰ Ganz zweifellos weist „The Prophetic Picture“ auf Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“, und schließlich war es Wilde, der proklamierte:

„He (the critic, M. K.) will always be reminding us that great works of art are living things – are, in fact, the only things that live“³¹

Ferner:

„(. . .) the true disciples of the great artist are not his studio-imitators, but those who become like his works of art. (. . .) Life is Art's best, Art's only pupil.“(922)

Die Allmachtsphantasien, die dem Absolutheitsanspruch der Kunst entsprangen, antworteten einer realen gesellschaftlichen Ohnmacht der Künste, und es ist charakteristisch, daß Honoré de Balzac, der in seinem Artikel „Des Artistes“ (1830) die gesellschaftliche Problematik der Künste unter dem Ansturm von Industrie, Wissenschaft, Geldwirtschaft und Massensystem meditierte, dennoch behauptete :

„(. . .) L'artiste commande à des siècles entiers; il change la face des choses, il jette une révolution en moule; il pèse sur le globe, il le façonne“.³²

³⁰ In „The Marble Faun“ (1860) freilich weist die Büste, die der Bildhauer Kenyon von Donatello anfertigt, auf dessen zukünftiges Verbrechen hin; sie ist also „prophetisch“. In „Drownes' Wooden Image“ (1844) gelingt dem Holzbildhauer Drowne eine vollendete lebendige Statue seiner Frau, weil er unter dem Impuls der Liebe arbeitet, aber sie gelingt ihm nur einmal. A.H. Marks weist in „Hawthorne, Tieck, and Hoffmann: Adding to the Improbabilities of a Marvellous Tale“ [ESQ. A Journal of the American Renaissance, Vol. 35, No 1, (1989)], auf den Einfluß Tiecks und Hoffmanns auf Hawthorne hin. (S. 1–21) s. a. P. Matenko, Ludwig Tieck and America, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1954, S. 71–88.

³¹ The Works of Oscar Wilde (Ed. G.F. Maine), London and Glasgow 1963, S. 973.

³² Honoré de Balzac, Oeuvres complètes, Paris 1869–1876, Bd. XXII (1972) S. 443–455, hier: 444.

Ohne eine direkte Beziehung zwischen den gesellschaftlichen Tendenzen und der Verfassung des Genies herzustellen, bringt er Konsequenzen zur Sprache, die ohne den gesellschaftlichen Angriff auf Kunst und Künstler nicht zu denken wären: er nennt eine „différenté du cerveau“, das Genie sei eine „maladie humaine“ (466), sein Geist sei „une chose en quelque sorte contre nature“ (450), (...) „les arts ont quelque chose de surnaturel“ (430).

Die ästhetischen Konsequenzen, die sich über den ganzen Artikel verstreut finden, berühren sich nahe mit denen Hoffmanns. Balzac spricht von der Vision und der Ekstase der Konzeption, dem Schaffen einer Realität *sui generis* – wie Pygmalion (446, 448, 455), vom Genie als „homme et Dieu“ (452), vom Künstler als einer Religion (453). Seine Schaffensbedingungen seien Schweigen und Einsamkeit (446) „(...) pour les artistes enfin, le monde extérieur n'est rien!“ (447)

Balzacs Heroen des Absoluten scheitern allesamt an ihrem Leben wie in der Realisierung ihrer Intentionen: Louis Lambert, Balthazar Claës in der „Recherche de l'absolu“ (1839), Gambara, Raphaël de Valentin in „La Peau de chagrin“ (1831). „Tout grand talent est absolutiste“ (X.468), heißt es in „Gambara“. (1837) Sie opfern zudem allesamt die geliebte Frau und die familiären Kontakte. Das „Leben“ ist ihrer Schaffensleidenschaft konträr: „Les caresses d'une femme nuisent trop à l'art pour qu'on puisse mener ensemble le plaisirs et le travail.“ „Les caresses d'une femme, d'ailleurs, font évanouir la Muse, et fléchir la féroce, la brutale fermeté du travailleur“ (VII. 243).³³

Die Rivalität zwischen Frau und Kunst, die schon Tieck, Hoffmann und Poe formuliert hatten – Poes Maler in „The Oval Portrait“ ist „passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art, she hating only the Art which was her rival“³⁴ – die auch Hawthorne berührt als Rivalität zwischen der Liebe zur Wissenschaft und der Liebe zur Frau – steht paradigmatisch für die Rivalität von „Kunst und Leben“, die die Diskussion um das Portrait fürderhin bestimmen sollte. Balzac nahm sich dessen an in seinem „Chef d'oeuvre inconnu“ (1. Fass. 1831, 2. Fass. 1837), einer von Balzacs besten Erzählungen, die unter Wahrnehmung der Kunstproblematik von Tiecks Franz Sternbald, vor allem aber von

³³ In bezug auf die umfangreiche Sekundärliteratur zum Künstler-Problem bei Balzac verweise ich auf die Anmerkungen meines Aufsatzes „Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs ‚Chef-d'Oeuvre inconnu‘“ (s. Anm. 14).

³⁴ The Complete Works of Edgar Allan Poe, a.a.O., Bd. IV, S. 247.

E.T.A. Hoffmanns Künstlernovellen entstand und intim durch den einem Wahn verfallenen Maler Berklinger aus Hoffmanns „Artushof“ inspiriert wurde.

Wir finden bei Balzac um das Jahr 1612 die beiden alten Maler Franz Porbus (1570–1622), einen Niederländer, der damals am französischen Hofe arbeitete, und den von Balzac erfundenen Maler Frenhofer, der wohl nicht von ungefähr einen deutschen Namen trägt, im Gespräch mit dem jungen, genialen Nicolas Poussin (1593–1665), der sich mit einer spontanen Skizze vor ihnen bereits als ein junger Meister erweist. Das Problem konzentriert sich auf Poussin und Frenhofer, die Genies der Novelle.

Poussin nimmt an Frenhofer etwas Teuflisches wahr, „et surtout ce je ne sais quoi qui affriande les artistes.“³⁵ Dieses Teuflische, in diesem Falle Demiurgische, das im übrigen auch E.T.A. Hoffmanns Maler Francesco in den „Elixieren des Teufels“ und Balzacs Vautrin charakterisiert, bezieht sich auf die eigenschöpferische Potenz Frenhofers, der dem Freund Porbus vorwirft, die Natur abzuschreiben:

„La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'expérimenter! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète!“ (418)

Die Malerei habe einen Gedanken auszudrücken. Dieser Gedanke aber ist die Erschaffung von Leben, von „Wirklichkeit“. Mabuse, sein Lehrer, sei ein Dieb gewesen, „il a emporté la vie“ (420); er besaß das Geheimnis, den gemalten Gestalten Leben zu geben (421). Eben das ist Frenhofers Problem: sein Bild „La Belle Noieuse“, an dem er zehn Jahre gearbeitet hat, atmet, es stellt nicht eine Frau dar, es ist die Frau, es ist eine Wirklichkeit *sui generis*, keine Kopie. Er schreckt davor zurück, es zu zeigen:

„(...) montrer ma créature, mon épouse? déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur? Mais ce serait une horrible prostitution!“ (431) „(...) ce n'est pas une toile, c'est une femme! – une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense“ (431). „Cette femme n'est pas une créature, c'est une création“ (431). „Je tuerais le lendemain celui qui l'aurait souillée d'un regard!“ (432)

Poussin bringt Frenhofer seine Geliebte Gilette, und das instinktsichere Mädchen begreift diesen Akt als ihre Prostitution, eine Prostitution im umgekehrten Sinne, als es das absolute Kunstwerk vor den Blicken der Umwelt erleidet. Frenhofers Blick wird sie

³⁵ La Comédie humaine, Paris 1976 ff. (Bibliothèque de la Pléiade), 11 Bde., hier: Bd. X, S. 414.

umschaffen, wird in der Malerei über ihre Schönheit triumphieren (434). Sie wird ein Opfer der Kunst sein und die Liebe Poussins verlieren: „Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes!“ (429) Sie begreift die Tatsache, daß Poussin sie den Blicken Frenhofer preisgibt, als einen Akt der schwindenden Liebe Poussins. Zum Schluß steht sie weinend und vergessen im Winkel. Ihr graut vor Poussin. (438)

Als Frenhofer endlich doch den beiden Malern seine „Belle Noïseuse“ betiteltes Frauenbild zeigt, sieht Poussin nur

„(. . .) des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. (. . .) de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans formes (. . .) un pied délicieux, un pied vivant. (. . .) Le pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi le décombres d'une ville incendiée“ (436).

Mit diesem Fuß hat Frenhofer wie schon in der vorausgehenden Szene bei der Verbesserung des Bildes von Porbus seine Potentialität als Maler bewiesen, aber das Bild ist in seinen Intentionen gescheitert „l'oeuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur“, wie Balzac in seinem Brief an Madame Hanska vom 24. 5. 1837 interpretierte. Frenhofer stirbt noch in der folgenden Nacht, nachdem er all seine Bilder verbrannt hat.

Mit der Interpretation Balzacs in seinem Brief aber kann es nicht sein Bewenden haben, denn offensichtlich hat er vielleicht das Scheitern des Wunsches, Wirklichkeit zu schaffen wie Gott, zeigen wollen, aber zugleich eine Entwicklung in der modernen Malerei vorweggenommen, die zur Abstraktion führte und damit ihr eine geheime Diagnose gestellt, die durch die Geschichte unseres Themas belegt wird: Verlust der Religion und Intention, sie durch das Kunstwerk zu ersetzen, Opposition gegen die Realität, die man ebenso im Kunstwerk ersetzen muß, bewirken die Automsetzung des reinen malerischen Aktes.

In Nachfolge Balzacs formulierte Emile Zola in „L'Oeuvre“ (1885/86) unter den Aspekten des aufkommenden Impressionismus, den er als Kunstkritiker begleitet und unterstützt hat³⁶, und in Niederschrift eigener biographischer Erfahrungen mit den

³⁶ s. Verf., Mißverständnisse der Theorie. Zolas Schriften über Bildende Kunst, Merkur, 44. Jg., Heft 7 (1988), S. 618–621.

Freunden Eduard Manet und Paul Cézanne³⁷, das Problem neu, d. h. er walzte es zu einem breiten Roman aus über den Maler Claude Lantier, der sich unter dem Druck, ein Meisterwerk zu schaffen, seiner Ehe entfremdet, sein Kind vernachlässigt:

„Je vais y remettre, répéta Claude, et il me tuera, et il tuera ma femme, mon enfant, toute la baraque, mais ce sera un chef-d'oeuvre, nom de Dieu!“³⁸

Christine, die Frau Lantiers, fühlt sich als Modell mißbraucht, als Frau nicht beachtet, empfindet Lantiers Enthaltensamkeit als Schimpf und haßt ihre Rivalin, die Kunst. Auch Lantier ist ein scheiternder Künstler, „le soldat de l'incrée“ (391), der in heroischem Wahnsinn die Natur überwinden will, und es wird wie schon bei Frenhofer nicht geklärt, warum er denn ein Modell braucht. Lantier ist besessen vom „rêve consolateur de l'oeuvre future“ (226), aber unfähig, es zu schaffen. Und Zola, der sich in dem Schriftsteller Sandoz portraitiert, ermangelt nicht der Belehrung, daß die Ehe eine Frage der Wahl der richtigen Frau sei, plant eine Romanreihe von 15 – 20 Schwarten und ein Haus für seine alten Tage, faßt die Geburt einer neuen Gesellschaft ins Auge, die notwendigerweise eine neue Kunst nach sich zöge, und bemerkt: „(. . .) notre génération a trempi jusqu'au ventre dans le romantisme (. . .)“ (391). Daß Lantier mit vielen Zügen Cézannes versehen ist, der übrigens das Problem Frenhofers als das seine betrachtete³⁹, führte zum Bruch zwischen den beiden Freunden. Anders aber als Zola es gedacht, wurde Cézanne einer der großen Maler der Moderne. Lantier bringt sich um.

Die Rivalität Frau/Kunst scheint sich mit den guten Ratschlägen des Schriftstellers Sandoz in „L'oeuvre“ und dem Villenbesitz Zolas nicht ganz erledigt zu haben. Nicht nur widmet er ihm breite Passagen im Roman selbst, der große Psychologe in ihm ließ ihn 1879 formulieren:

„L'écrivain chaste se reconnaît tout de suite à la virilité exacerbée de sa touche. Il désire en écrivant, et ce sont les désirs qui jettent les cris des grandes oeuvres (. . .). Dans cette solitude, dans cette continence, on devine quel ardent foyer s'allume. Toute la vie des oeuvres part de là, le besoin de la vérité, la force de l'analyse, l'intensité de la couleur. Le corps

³⁷ s. J. R. Niss, Zola, Cézanne, and Manet: A Study of l'Oeuvre, Ann Arbor, University of Michigan Press 1968.

³⁸ Emile Zola, Oeuvres complètes, Bd. 41, Paris o.J. (1927–1929), S. 289.

³⁹ s. E. Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris 1926, S. 35.

entier avec les sens passe l'oeuvre. L'écrivain dit tout, donne tout, au milieu de sa crise de passion (...). C'est l'homme, avec l'élan de son tempérament, avec le besoin et la volonté d'engendrer a son tempérament, avec le besoin et la volonté d'engendrer à son image. Les créations fortes et originales naissent dans cette étreinte passionnée des chastes fécondant leurs oeuvres.“⁴⁰

Das Zwielight, das Zola in „L'Oeuvre“ um das Thema Frau/Kunst, Kunst/Leben ausbreitet, charakterisiert die Stellungnahmen des Jahrhundertendes. Der Romancier Henry James stellte in „The Author of Beltraffio“ (1885) den Schriftsteller dar, der, höchsten artistischen Zielen hingegeben, „all life as plastic material“⁴¹, in seinem Buch aber „the purest destillation of the actual“ sieht (42), mit seiner Frau im Kampfe lebt, die, als sie endlich sein Buch liest, daran stirbt und auch sein Kind willentlich sterben läßt. In „The Lesson of the Master“ (1892) offenbart der große Schriftsteller St. George einem jungen Schriftsteller seine Ideale, die er dem gesellschaftlichen Arrivieren geopfert habe. Kinder und Ehe stünden dem Vollkommenen entgegen (XV, 70). „They've given me subjects without number (...); but they've taken away at the same time the power to use them.“ (72)

Was das eigentliche Frauen-Portrait betrifft, so führt James das Thema im Anschluß an Balzacs „Chef-d'oeuvre inconnu“, das er auch zitiert (XIII, 461), zu einer Desillusion in „The Madonna of the Future“ (1875). Ein Maler H. erzählt von einer Begegnung mit einem amerikanischen Maler in Florenz, mit dem er lange Kunstgespräche über Benvenuto Cellini, Michelangelo, Andrea Mantegna und vor allem Raffael führt, der „lovely Madonna, model at once and muse“ (449) gemalt habe. H. äußert skeptisch:

„(...) people's religious and aesthetic needs went arm in arm, and there was, as I may say, a demand for the Blessed Virgin, visible and adorable, which must have given firmness to the artist's hand. I'm afraid there's no demand now.“ (451)

Er verspricht dem amerikanischen Maler Mr. Theobald jedoch, wenn er Raffael überträfe, umgehend nach Florenz aufzubrechen, um „The Madonna of the Future“ zu sehen. Mr. Theobald und er besuchen das verklärte Model, „the most beautiful woman in Italy: „A beauty with a beautiful soul““ (464), laut Mr. Theobald. H.

⁴⁰ c. f. H. Mitterand, Notice, in: Emile Zola, Les Rougon-Macquart, Bd. II, Paris 1961 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1683.

⁴¹ The Novels and Tales of Henry James, N.Y. 1937, Vol. XVI, S. 44.

entdeckt jedoch nur eine dickliche verwelkte Näherin, die gleichwohl eine schöne Zeichnung von Mr. Theobald besitzt, aber Theobald hat nie mehr gezeichnet. In seinem Atelier trifft ihn H. vor der toten Fläche einer rissigen und vergilbten Leinwand, nur seinen Visionen lebend, die er nicht zu realisieren imstande ist. Er ist krank und stirbt.

Die Frage der Frau als Modell findet bei James in „The Real Thing“ (1893) eine signifikante Lösung. Der Maler braucht nur die Anregung des Modells, die ihm die Möglichkeit und die Suggestion gibt; er will nicht abmalen.

Ebenso folgt der Zeichner Constantin Guys bei Baudelaire in „Le peintre de la vie moderne“ (1863) in seinem einsamen nächtlichen Gefecht allenfalls den Impressionen, die er tags in den Straßen von Paris empfangen hat, darüber hinaus aber seiner Imagination, für die die Außenwelt – und dies hat Baudelaire in bezug auf sich selbst wie Delacroix ausgesprochen – nur ein „dictionnaire“ ist⁴² und ein „magasin d'observations“ (1038). „La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.“ (1037) „(. . .) tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature.“ (1167)

Henry James, der selbst seinem Ideal der absoluten Form nachjagte, empfand den Widerstreit des gesellschaftlichen Lebens gegen dieses Ideal, weshalb er seinen St. George in einem mit Büchern vollgepfropften Zimmer ohne Licht, umschlossen nur von seinen vier Wänden, darstellt. In der Frau als Muse und Madonna sah er nur eine religiöse Sehnsucht, von Wahn und Scheitern bedroht.

In „Wenn wir Toten erwachen“ (1899), seinem letzten Drama, enthüllt Henrik Ibsen die Unmöglichkeit, das Problem Leben/Kunst einer Lösung zuzuführen. Der Bildhauer Rubek, der als älterer Mann Irene wiedertrifft, die ihm für sein bedeutendstes Kunstwerk, den „Auferstehungstag“, Modell gestanden hat, erkennt, daß er nicht nur das Leben dieser Frau zerstörte, sondern zugleich sein eigenes: er wurde mittelmäßig. Irene als Frau zu begehren, wäre ihm als unheilig erschienen: „Ich war Künstler, Irene (. . .) Zuerst und vor allem Künstler. Wie ein Kranker ging ich umher und wollte das große Werk meines Lebens schaffen.“⁴³ Dieses Werk nennt er „unser Kind“. Nun will er „ein Leben in

⁴² Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes, a.a.O., S. 1041.

⁴³ Henrik Ibsen, Sämtliche Werke in 5 Bänden, Berlin 1910, Bd. V, S. 505 f.

Sonnenschein und Schönheit“ führen (519), geht mit der nunmehr irren Irene ins Gebirge. Eine Lawine deckt beide zu, während Rubeks Frau Maya sich mit dem Bärenfänger Ulfheim arrangiert. Beide Frauen hassen die Kunst. „Auferstehungstag“, „Leben in Schönheit“, sind jugendstilige Floskeln, die Ibsen der Skepsis überantwortet, überreichte doch schon die katastrophale Hedda Gabler ihrem einstigen Liebhaber Lövborg den Revolver und verlangte, daß er „in Schönheit“ sterbe (V, 194), nachdem sie dessen gemeinsames „Kind“ mit Frau Elvsted, ein Buch, dem Feuer überantwortet hatte. Aber ebenso fällt die Frau als Muse und Madonna Ibsens Skepsis anheim. Die Frau ist Frau und will nicht das Kunstwerk, sondern den Mann. Ob Rubek, hätte er Irene geheiratet, ein großer Bildhauer geworden wäre, bleibt im Bereich von beider Vermutung.

Radikaler als Ibsen formulierte Luigi Pirandello in „Diana e la Tuda“ (1926) den Konflikt zwischen Leben und Kunst als Konflikt zwischen dem Fluktuierenden und der Form, ein Konflikt, der wächst mit dem absoluten Anspruch an die Kunst. Pirandellos Bildhauer Sirio Dossi gerät in Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Giuncano, der als alter Mann beklagt, sein Leben versäumt zu haben, und seine Werke vernichtet hat. Giuncano ergreift die Partei des Modells Tuda, in der er das junge Leben bewundert, und tötet Dossi, dem seine keusche und zugleich verlangende Diana-statue über alles geht und der Tuda nur als Mittel zu Kunst betrachtet. Sie ist indes bereit, der Statue ihr Leben einzuhauchen, und fühlt sich vernichtet, als Sirio Dossi tot ist: „Io che ora sono così: niente . . . piú niente . . .“⁴⁴

In einem Stockholmer Interview (Dagens Nyheter 10. 12. 1934) erklärte Pirandello: „Wer lebt, kann nicht dichten, wer dichtet, kann nicht leben.“⁴⁵ In Wahrheit zeichnete sich bei Pirandello ein anderes Problem ab, das mit Frau als Muse, Diana oder Madonna

⁴⁴ Opere di Luigi Pirandello, Bd. V, Milano 1958, S. 443. Als weitere Beispiele des Kampfes zwischen dem Bildenden Künstler und dem Modell nennt L. Ritter-Santini in „Modelle in der Werkstatt. Firenze-Trieste 1889“ [in: Dialog der Künste. Festschrift für Erwin Koppen (Hrsg. M. Moog-Grünwald, Chr. Rodiek), Frankfurt a.M., Bern, New York 1989, S. 323–335] Gabriele D'Annunzios Drama „La Gioconda“ und „Senilità“ von Italo Svevo. In beiden Fällen stellt sie einen Prozeß von Entmythologisierung fest. (Der Aufsatz ist der gekürzte Vorabdruck eines Kapitels aus ihrem Buch „Studio con figure. Dal Romanticismo alla Fine-Secolo.“ (im Druck bei Mondadori, Milano).

⁴⁵ c. f. F. Rauhut, Der junge Pirandello, München 1964, S. 510, Anm. 342; s.a. S. 165.

nicht mehr zu umgreifen ist: die enzyklopädische Anstrengung, dem modernen Leben noch das große Kunstwerk abzutrotzen, bedeutet Verzicht auf die Biographie, denn Biographie ist nicht mehr nebenbei zu haben, sie bedeutet ebenfalls enzyklopädische Anstrengung, die Pirandello in den „Quaderni di Serafino Gubbio operatore“ (1915) anlässlich der großstädtischen Existenz meditiert.

Baudelaire schrieb über Théophile Gautier: „Rien qu'une immensité spirituelle! La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau, est un travail littéraire d'un ordre tout différent.“⁴⁶ Er schrieb dies zugleich über sich. Die Alternative Biographie/Schreiben betraf große Dichter wie Balzac, Flaubert, Proust, Kafka, Beckett, und der sehr ehrenwerte Versuch von D. Bair⁴⁷, über Beckett eine Biographie zu schreiben, wurde zu einer Absurdität *sui generis*, eine Aneinanderreihung nebensächlicher Details.

Warum das Leben in der modernen Industriegesellschaft so aufwendig, vor allem aber dem meditativen Bestreben von Kunst diametral entgegengesetzt ist, hat Paul Valéry in seinem Aufsatz „Notre Destin et les lettres“ (1937) ausgeführt und auf die Archaik von Hand- und Kopfarbeit in der technischen Gesellschaft hingewiesen, die nur noch offenbar in der Abkapselung gedeihen könne. Wo diese nicht mehr gegeben ist, wo Leben und „Kultur“, wie allenthalben geschieht, vermischt werden und Kultur sich jede öffentliche Verhaltensweise nennt, darf man fragen, was Kunst überhaupt noch ist.

Diese Probleme lassen sich unter dem Thema Frau und Portrait nicht mehr subsumieren. Wo es dennoch versucht wurde, mobilisieren sich Traditionen, die den Künstler noch abhängig sehen vom Modell, und nicht von ungefähr geht es immer noch um das Portrait.

Als Oscar Wilde „The Picture of Dorian Gray“ (1. Fass. 1890/ 2. Fass. 1891) schrieb, griff er willentlich romantische Traditionen auf, nämlich die von Poe's Doppelgängererzählung „William Wilson“ (1839) und Hawthornes „Prophetic Picture“. Der schöne Jüngling Dorian Gray, von dem zynischen Lord Henry und dem Maler Basil Hallward umworben, der sein Portrait malt, ist kein Künstler. Indes gibt ihm das Portrait und Lord Henrys Ausspruch,

⁴⁶ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, a.a.O., S. 676.

⁴⁷ Samuel Beckett, New York 1978; dt. Ausg. Hamburg 1991.

daß das Genie die Schönheit überdaure, die Idee ein, das Bild solle altern und ihm selbst ewige Schönheit verleihen. Ebendies geschieht. Ähnlich wie bei Hawthorne nimmt das Bild die Züge an, die ein dem narzißtischen Hedonismus hingegebenes Leben in sein Gesicht eingräbt, und er verbirgt es in einer Dachkammer. Dorian Gray ist kein Künstler, aber er führt ein ästhetisierendes Leben nach jenem „poisonous book“, das ihm Lord Henry gibt und von dessen Einfluß er sich nicht mehr lösen kann. Dessen Vorbild ist vor allem „A Rebour“ (1884) von Joris Carl Huysmans und sein Protagonist Des Esseintes, der „das Leben“, das er als „bago américain“ verachtet, mit einem rein ästhetischen Tun vertauscht.⁴⁸

Dorian Gray liebt nur die Kunst und verläßt die Schauspielerin Sibyl Vane, als sie, weil sie ihn liebt, künstlerisch versagt. Selbst wenn Lord Henry ihm bestätigt: „Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets“⁴⁹, so zeugt doch das Portrait Hallwards gegen ihn. Dorian Gray mordet den Maler und schließlich sich selbst, als er in sein doppelgängerisches Portrait sticht, das fortan wieder seine ursprünglich schönen Züge annimmt, während das Gesicht des toten Dorian Gray so entstellt ist, daß selbst seine Diener es nicht mehr wiedererkennen und ihren Herrn nur noch an seinem Fingerring zu verifizieren vermögen. Letztlich triumphiert das Portrait und mit ihm die Kunst über das ästhetisierende Leben.

Mit diesem Schluß und dem „poisonous book“ demonstriert Wilde nichts geringeres als die Macht der Kunst über das Leben und benennt damit die letzte Kunst-Utopie der Geschichte, die endlich zu den Entwürfen der Arts und Craft-Bewegung, der Architektengilde der „Gläsernen Kette“ und schließlich des Bauhauses bei seiner Gründung führte; sie wollen die industrielle Häßlichkeit mit Hilfe des Kunstentwurfs überstilisieren und von der Kaffeetasse bis hin zur Architektur- und Städteplanung der künstlerischen Gestaltung unterwerfen. Das alles mündete im Industrie-Design – bis heute. Der Industrialismus mit seinen Zwängen erwies sich als stärker denn der künstlerische Entwurf.

Verglichen mit fast allen Schriftstellern, die hier zur Betrachtung anstehen, widmet Marcel Proust in „A la recherche du temps per-

⁴⁸ s. B. Fehr, Das gelbe Buch in Oscar Wildes Dorian Gray, Englische Studien 55 (1921), S. 237–256; W. Fischer, 'The Poisonous Book' in Oscar Wildes Dorian Gray, Englische Studien 51 (1917/18) S. 37–47.

⁴⁹ The Works of Oscar Wilde, a.a.O., S. 163.

du“ (1871–1922, erschienen 1913–1927) dem Frauenportrait untragische Betrachtungen anhand des Malers Elstir, der die ideale Umwandlung seiner Frau in das Portrait durch die Substituierung seiner selbst betreibt:

„Ce qu'un tel idéal inspirait à Elstir, c'était vraiment un culte si grave, si exigeant, qu'il ne lui permettait jamais d'être content, c'était la partie la plus intime de lui-même (...)“.⁵⁰

Fortan sieht der Besucher Marcel Frau Elstir so wie Elstir sie malt:

„Quand j'eus comers cela, je ne pus plus voir sans plaisir M^{me} Elstir, et son corps perdit de sa lourdeur, car je le remplis d'une idée, l'idée qu'elle était une créature immatérielle, un portrait d'Elstir. Elle en était un pour moi et pour lui aussi sans doute. Les données de la vie ne comptent pas pour l'artiste, elles ne sont pour lui qu'une occasion de mettre à nu son génie. On sent bien, à voir les uns à ecôte de autres dix génie. On sent bien, à voir les uns à côté des autres dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir, que ce sont avant tout des Elstir.“ (106)

Ist der Wirklichkeit durch die Umwandlung, die Elstir betreibt, ein Stück neuer Schönheit gewonnen, so bleibt doch der Wirklichkeit ein Recht sui generis.⁵¹

Arthur Schnitzler hat in seinem Einakterzyklus „Lebendige Stunden“ (1901) höchst verschiedene und darum zweideutige Stellungnahmen zum Problem Dichtung/Leben abgegeben, wobei einmal die Kunst („Lebendige Stunden“, „Die letzten Masken“), einmal das Leben („Literatur“) triumphiert – im Falle der „Lebendigen Stunden“ darf man fragen, um welchen Preis des Lebens, im Falle von „Literatur“ muß man fragen, um welcher Kunst willen triumphiert hier das Leben? Sicherlich handelt es sich um Literatur in Anführungszeichen, die Schnitzler in seinem nachgelassenen Stück „Das Wort“⁵², das er bezeichnenderweise schon um 1901 plante, weiterhin behandelte anlässlich einer Affaire um den Schriftsteller Altenberg, der um einer geistvollen Formulierung willen einen jungen Menschen in den Tod trieb und ohnehin jede Unart mit Künstlertum entschuldigte. Das Stück blieb, wahr-

⁵⁰ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bd. IV. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (troisième partie), Paris 1919, S. 105.

⁵¹ s. S. Neumeister, *Kunstwerk und Weltbetrachtung. Proust's ‚contemplation artistique‘* in: V. Kapp (Hrsg.), *Marcel Proust. Geschmack und Neigung*, Tübingen 1989, S. 11–26, hier: S. 24 f.

scheinlich wegen der direkten Bezugnahme auf einen öffentlichen Skandal, Fragment, enthält aber die geharnischte Stellungnahme Schnitzlers gegen Altenberg alias Treuenhof.

In „Die Frau mit dem Dolche“ aus dem Zyklus „Lebendige Stunden“ wird ein Literatenfall mit einem Frauenportrait der Renaissance in Beziehung gesetzt, das „Die Frau mit dem Dolche“ betitelt ist und eine Frau mit einem toten Jüngling zeigt. Leonhard, der Pauline liebt, die Gattin eines erfolgreichen Literaten, der alles Lebendige nur auf Effekt in seinen Dramen beurteilt, führt Pauline vor das Renaissance-Bild⁵³, und für einen kurzen Augenblick, der vom Geläut der Mittagsglocken umrahmt wird, träumt sie eine Renaissance-Szene über dieses Bild, in das sie ihre eigene Situation projiziert; als Künstler-Gattin dient sie dem Maler zum Portrait:

„Denn ich bin dann nichts mehr, bin ausgeschöpft,
Und mein Lebend'ges bebt im Bild.“⁵⁴

Zwar betrügt sie ihren Gatten mit dem Liebhaber Lionardo, aber ermordet den jungen Mann zum Schluß, und man muß vermuten, daß ebendies mit Pauline und Leonhard ebenfalls geschehen und Pauline, trotz der Künstler-Egozentrik ihres Mannes, deren Opfer sie ist, bei ihrem Manne bleiben wird.⁵⁵ Die Kunst siegt also letztlich zweifach, im Stück und in der Rahmenhandlung. Ferner wird die Kunst, hier das Renaissance-Portrait, Parabel und Vorbild für die Lebenssituation.

Schon Jahre vorher, vielleicht von Wilde und Schnitzler nicht wahrgenommen, wurde das Thema des lebendigen Portraits durch Auguste Villiers de l'Isle-Adam in „L'Eve future“ (1886) endgültig zu Ende geführt, und zwar in einem ebenso bedeutenden wie fragwürdigen und zudem ebenfalls zwielichten Roman. Bedeutend ist er darin, daß Villiers die Frage des Portraits nach dem Modell als

⁵² Arthur Schnitzler, Das Wort, Frankfurt a.M. 1966.

⁵³ W. Rehm, Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung, Zeitschrift für deutsche Philosophie 54/1929 S. 296–328; L. Ritter-Santini, Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende, in: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (Hrsg.: R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopmann, W. Rasch, W. Sauerländer, A. Schmoll gen. Eisenwerth) Frankfurt a.M. 1977, S. 170–205.

⁵⁴ Arthur Schnitzler, Die dramatischen Werke, Bd. I, Frankfurt a.M. 1962, S. 710.

⁵⁵ s. R. P. Janz, K. Laermann, Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürger-tums im Fin de Siècle, Stuttgart 1977, S. 93.

technisch erledigt darstellt durch Photographie und Projektion, das Künstler-Problem durch das des wissenschaftlichen Erfinders ersetzt, der die einstigen Allmachts-, „secundus Deus“- , Prometheus- und Pygmalion-Phantasien durch technisches Können ersetzt. Prometheus wird charakteristischweise zitiert.⁵⁶

Villiers verteilt die Eigenschaften von E.A. Poes Ellison, der die „Domain of Arnheim“ (1847) schafft und damit Poes Ästhetik realisiert und exemplifiziert, auf zwei Männer. Die ungewöhnlichen Eigenschaften, die Poe seinem Ellison zuschreibt – er ist gesund und schön, unermesslich reich, genießt die Liebe einer schönen Frau, entstammt einer erlauchten Familie, lebt in der Abgeschlossenheit und zugleich „in the widest and noblest sense he was a poet“⁵⁷ – betreffen zum größten Teil auch Lord Ewald, der ebenfalls gesund und schön, sehr reich ist, von einer schönen Frau geliebt wird, aus einer erlauchten Familie stammt und in der Abgeschlossenheit lebt. Das Genie ist indes der Erfinder Edison, dessen Name nicht von ungefähr an Ellison anklingt. Edison lebt in der technisch abgesicherten Abgeschlossenheit seines Menlo Parks und hat die Attribute eines Künstlers: er schafft und verbessert Gottes Schöpfung. Als Erfinder schreckt er vor nichts zurück.⁵⁸ Um das Künstlerische zu unterstreichen, trägt er ein schwarzseidenes Gewand mit violetten Quasten und überläßt sich gern seinen phantastischen Träumereien, die er indes zu realisieren imstande ist.

Der Name Edison ist natürlich zugleich Thomas Alva Edison (1847–1930) nachgebildet, dem berühmten Erfinder u.a. des Phonographen und des Kinetographen, der Elektrizitätswerke, also dem Erfinder von Reproduktionsapparaten und Verwerter neuer Energien. Der von Villiers erfindet dem Lord Ewald, dessen Hochadel bewirkt, daß er nur eine Frau zu lieben vermag, und der darunter leidet, daß seine Geliebte zwar schön, aber banal ist –, eine Frau, die durch vollendete photographische und stimmenmäßige Reproduktion der Geliebten aufs Haar gleicht, so daß Lord Ewald sie in einer morbiden Liebeszene mit ihr verwechselt, wenngleich die „neue Eva“ sich von der Geliebten an einem

⁵⁶ Auguste Comte de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Paris 1960.

⁵⁷ *The Works of Edgar Allan Poe*, a.a.O., Bd. VI, S. 180; s.a. Verf. „Arkadien in der Hirnkammer“ oder Die Enklave des Parks als Sonderfall artifiziereller Landschaft, in: M. Smuda (Hrsg.), *Landschaft*, Frankfurt a.M., 1986, S. 203–214, hier: S. 204 f.

⁵⁸ *L'Eve future*, a.a.O., S. 31.

Punkte unterscheidet: sie spricht geistvoll und beseelt, sie spricht Worte größter Dichter (321) und das, was Lord Ewald sonst noch wünscht, ein Echo seiner eigenen Gedanken, die, auf einer phonographischen Platte gespeichert, ihm entgegenströmen. Hadaly – der Name der Dame leitet sich von der persischen Bezeichnung für Ideal ab – verfügt über siebenzig Gesten. „C'est, à peu près, le fond de ceux dont une femme bien élevée peut et doit disposer“, wie Edison meint. (222) Sie ist geistvoll, denkt aber nicht selbständig und ist überdies auch in anderer Hinsicht bequem, wird mit Rosenöl und Aphodill betrieben, mit Pillen gefüttert und kann nach Gebrauch in einem prunkvollen Sarg abgelegt werden und wiedererweckt bei Bedarf. Hoffmanns Puppe Olimpia, die auch benannt wird (112), feiert ihre technisch gloriose Auferstehung.

Edison sieht in Hadaly noch weitere Vorteile: sie kann, wenn man die allgemeinen Gesetze der Herstellung kennt, serienweise fabriziert werden, „que le premier industriel venu n'ouvre une manufacture d'idéals!“ (250 f.) „(. . .) je sauverais (. . .) des milliers et des milliers d'existences“ (213). Natürlich meint Edison Männerexistenzen, die durch die vernichtende Gewalt der Frau über den Mann – sie wird durch ein einziges Beispiel belegt – bedroht sind.

Edison redet Gott drein; er verbessert seine Schöpfung, die ihm in jeder Hinsicht, aber besonders hinsichtlich der Frau, unvollkommen erscheint, und fühlt sich legitimiert, innerhalb einer Gesellschaft, in der ohnehin alles künstlich und alles zu Schauspieler geworden ist, das Allerkünstlichste zu schaffen⁵⁹: eine Frau, die einerseits Portrait als vollendete Reproduktion, andererseits als „lebendiges Portrait“ eine Schöpfung seines Geistes, nicht Muse noch Madonna, sondern eine vollkommene „Venus victrix“ ist.

Das Experiment gelingt sogar, und Lord Ewald zieht mit seiner Hadaly auf sein abgelegenes Schloß. Es mißlingt schicksalhaft, denn auf der Überfahrt nach England gerät das Schiff in einen Sturm, und der Sarg mit der Androide versinkt.⁶⁰ Villiers war einer

⁵⁹ Auch hier war, in der Vorliebe für das Künstliche, Joris Karl Huysmans mit „A rebours“ das Vorbild.

⁶⁰ Lord Ewald, der dem Sarg mit Hadaly nachspringen will, handelt nach dem Vorbild des Protagonisten von E.A. Poes „The Oblong Box“ (1843), der den Sarg mit seiner toten Frau auf einem Schiff mit sich führt und, als das Schiff havariert, ihm nachspringt und mit ihm versinkt. Lord Ewald wird zurückgehalten und kann Edison noch das Telegramm mit der Nachricht von der Vernichtung Hadalys schicken.

der geharnischtesten Kritiker der technisch-industriellen Gesellschaft und ihrer Auswirkungen in bezug auf Kultur und menschliches Verhalten. Bei aller sardonischen Kritik in der Schilderung des Experiments, das er mit allem Jahrhundertwendeprunk und allen morbiden Geschmacklosigkeiten einer Mischkultur als künstliches Unterreich in der Nachfolge von Novalis, Tieck und Hoffmann entwirft – Edison nennt es „l'Eden perdu . . . et retrouvé“ (166) – Villiers zeigt hinsichtlich unseres Themas die Unmöglichkeit, es weiterzuführen. Technik und Erfindungsgeist erledigen das Problem und erledigen es natürlich zugleich nicht. Aber die Photographie, die schon Hawthorne in „The Birthmark“ benutzte, macht das gemalte Portrait überflüssig. Villiers gerät in die Nähe zur Science-fiction, indem er, was der reale Edison erfand, weiterdenkt; er landet bei der Holographie, dem dreidimensionalen Film, der Photoskulptur, der Belebung durch Elektrizität und – inkonsequenterweise – dem Magnetismus Franz Anton Mesmers (1734–1815), der schon auf E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe von größtem Einfluß war.

Es besteht, jeder Art Feminismus zum Trotz, eine Solidarität der beiden Männer in ihrer Auffassung der Frau als vollendete Dienerin und Puppe, „dont le néant m'est sympathique“ (131), wie Lord Ewald bemerkt. Transzendenz gibt es nur noch als Schicksal oder, in der vollendeten Planung, als Zufall der Natur.

Was hier über ein Jahrhundert hinweg zur Sprache gebracht wird anhand des Themas vom „lebendigen Portrait“, ist mehr als ein romantisches Verlangen, es berührt die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kunst in der Moderne und wirft ein Licht auf die Veränderung der Kunst selbst unter veränderten historischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Der transzendente Anspruch an das absolute Meisterwerk, unter dem immerhin Meisterwerke entstanden sind, zeigt seine furchterregenden menschlichen Kehrseiten: die hermetische Abgeschlossenheit des Künstlers, der selbst nicht leben kann, wo er Leben gibt, die tödliche Egozentrik, Wahn und Scheitern, Hybris und Machtwunsch auch dort, wo dies alles nicht mehr durch Meisterwerke legitimiert ist in der geheimen Paradoxie, daß über Wahn und Scheitern selbst wiederum Meisterwerke, nicht wenige der hier besprochenen literarischen, entstanden sind.